Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi
AISTUGIA

ATTI DEL XXX CONVEGNO DI STUDI SUL GIAPPONE

Lecce, 21-23 settembre 2006

a cura di MARIA CHIARA MIGLIORE

Congedo Editore

Katja Centonze

FINIS TERRAE: *BUTŌ* E TARANTISMO SALENTINO. DUE CULTURE COREUTICHE A CONFRONTO NELL'ERA INTERMEDIALE

Nel 1959 Ernesto de Martino svolge un'indagine sul tarantismo nel Salento, dove era ancora utilmente osservabile, con un'équipe composta da un etnomusicologo, un sociologo, uno psichiatra, uno psicologo, un'antropologa culturale ed un'assistente sociale. La ricerca sul campo porta al recupero dell'autonomia simbolica del fenomeno, segnando la redenzione dalla sua stretta interpretazione tossicologica, e riconsegnandolo alla matrice culturale e magico-religiosa.

Nello stesso anno, a Tōkyō, Hijikata Tatsumi 土方巽 (1928-1986) mette in scena *Kinjiki* 禁色 (Colori Proibiti) insieme al giovane Ōno Yoshito 大野慶人, sancendo l'esordio ufficiale di una danza scandalosa all'insegna della rivoluzione: l'*ankoku butō* 暗黒舞踏, la danza delle Tenebre.

Nonostante persistano diverse costanti culturali tra i due fenomeni, appartenenti a mondi che potrebbero essere antitetici, una comparazione andrebbe trattata con una certa prudenza, e risulta inevitabilmente riduttiva per le complesse problematiche filosofico-religiose ed ermeneutiche che essa implica.

L'intento è di focalizzare l'attenzione sull'uso tecnico del corpo, preso come nucleo di analisi, in entrambe le manifestazioni. Le *danze di crisi*, di rottura intrattengono un rapporto di similitudine presentando situazioni coreutiche simili e modulazioni cinetiche parallele.[1] Entrambe comprendono categorie antropologiche della ritualità e della performance e sembrano risalire a una matrice comune che nel corso della storia della danza ha seguito diversi sviluppi.

L'*ankoku butō*, sebbene performance d'avanguardia, riproduce stati fisici che compaiono anche in processi rituali. La radicalità di Hijikata si spinge fino

[1] Sotto osservazione verrà posta la danza della taranta e non la *pizzica de core*, la pizzica di corteggiamento. Giorgio di Lecce, "Tarante, musiche e danze nel 2001", in Anna Nacci (a cura di), *Tarantismo e neotarantismo. Musica, danza, transe. Bisogni di oggi, bisogni di sempre*, Besa Editrice, Nardò 2001, p. 103.

a un corpo a cui sono relegati aspetti inconfessabili dell'essere. La sua politica coreutica verte sul denudamento del *nikutai* 肉体 (lett. corpo di carne) dalle imposizioni sociali, e il crudo rivelamento dei suoi meccanismi fisici e pulsionali sulla scena.

Il tarantismo, attualmente sotto dibattito e rivisitazione teorica, sembra attingere elementi dal bagaglio delle menadi, dal coribantismo, dai culti misterici e dalla mitologia greca, come dal fenomeno delle epidemie coreutiche che imperversarono durante il Medioevo in Europa.[2] Le sue origini sono difficilmente databili,[3] ma sembra che si sia delineato tra il IX e XIV sec. con le prime invasioni islamiche in Occidente che avevano come riferimento geografico la Puglia, terra di confine, e si sia protratto sino agli anni '70 nel Salento. De Martino lo definisce un "esorcismo coreutico-musicale-cromatico",[4] basato sul "simbolismo della taranta che morde e avvelena, e della musica, della danza e dei colori che liberano da questo morso avvelenato".[5] Il fenomeno era garante di reintegrazione nel gruppo sociale e presenta casistiche che rendono difficile una vera categorizzazione unitaria.

Il comportamento e la ciclicità manifestati dalla *lycosa tarentula*,[6] coincidono con i cicli della civiltà agricola, e, secondo de Martino, tale simbolica lascia spazio a liberare le forze represse durante l'anno, le tentazioni remote, le pulsioni più recondite in un sogno di rinnovamento totale, di erotismo e fecondità in concomitanza della stagione.[7]

---

[2] Alcuni studiosi confutano la tesi classicista sulla genealogia del tarantismo come avanzata da de Martino. Piero Fumarola esclude che l'origine sia da ricercarsi nel dionisismo o coribantismo o nella tradizione euripidea e propone tra gli altri il possibile collegamento con la civiltà dei Messapi. Vedi Piero Fumarola, "Identità locali e pensiero meridiano", in Nacci (a cura di), *Tarantismo e neotarantismo*, cit., pp. 59-61. Cfr. anche la relazione tra tarantismo e coribantismo in Georges Lapassade, "Gnawa, tarantismo e neotarantismo", in Nacci (a cura di), *Tarantismo e neotarantismo*, cit., p. 35.

[3] Nicola Caputi, *De Tarantulae anatome et morsu (Anatomia e morso della tarantola)*, trad. Mario Monaco, Edizioni dell'Iride, Tricase 2001, p. 172. Sull'origine del nome "tarantola" vedi *ibidem*, p. 72.

[4] Ernesto de Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore EST, Milano 1996, p. 127. Un'altra problematica che emerge dagli studi sul tarantismo è la definizione o meno del fenomeno come esorcismo. Lapassade e Gilbert Rouget, per esempio, contrappongono a tale concetto quello di *adorcismo*, ponendo in rilievo il rapporto di amicizia e riconciliazione tra il posseduto e l'entità che possiede, che non sempre è negativa. Cfr. Lapassade, "Gnawa, tarantismo e neotarantismo", cit., pp. 27-36. Vedi anche la nozione di *adorcismo* in Italia in Fumarola, "Identità locali e pensiero meridiano", cit., p. 51.

[5] De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 13.

[6] Il simbolo egemonico della taranta viene sostituito anche da oggetti o altri animali come il serpente o lo scorpione. *Ibidem*, pp. 59-64, 172-179. Nel '600 venne coniata la denominazione di *scorpionati* da affiancare a quella di tarantati. *Ibidem*, p. 61.

[7] *Ibidem*, pp. 59-60.

L'esplorazione coreutica e fisica intrapresa dal fondatore dell'*ankoku butō* traccia sentieri di sperimentazioni del movimento sempre collegato al punto più intimo, più nascosto negli antri dell'oscurità dell'esistenza e occultato dalla società.

Sia nel *butō* che nel tarantismo i praticanti agiscono sul proprio corpo e lo sfidano, superando i limiti di esso, del suo affaticamento, e sconfinano in imprese anche molto rischiose. Il corpo entra in uno stato speciale di tensioni e turbamenti, paralisi e collassi, estremamente controllati dal *butōka* 舞踏家 al fine di creare un'arte nuova del corpo e di manifestare le contraddizioni della vita interiore e sociale, mentre i tarantati cercano lo stimolo nella fonte sonora del tamburello, violino, chitarra per scacciare il veleno, per superare uno stato di estremo disagio che si manifesta fisicamente attraverso dolori, stati febbrili, apatia ecc. Oltre a danze frenetiche ed esagitate, i tarantati girano sui cornicioni dell'altare nella cappella di Galatina, strisciano lentamente sul dorso con le braccia levate in direzione dell'altare, ballano alla cieca durante i riti domiciliari, espletano movimenti violenti per terra, o come imbestialiti si arrampicano sui muri fino alla cupola della casa, da cui cadono senza ferirsi.[8] In una testimonianza fornita dal tarantato Antonio Esposito, il quale non ballava ma si sentiva "rilasciato", ci viene riferito che la tarantata Luigia, per esempio, passava durante le sue crisi attraverso le sedie di fattura tradizionale, entrando e uscendo dai pioli dello schienale.[9]

I rischi che si possono correre durante la danza, vengono estremamente accentuati nel *butō*, che prevede anche l'uso di funi per sospendere il corpo nell'aria e lavorare contro la forza gravitazionale, come nei *hanging events* dei Sankaijuku 山海塾 o nelle performance di Kubikukuri Takuzō 首くくり栲象, il quale non rientra direttamente nell'ordine del *butō*, ma risulta indicativo delle tendenze attuali della scena giapponese.[10] Frequente è l'uso delle funi durante i turni coreutici del tarantismo: i tarantati si lasciano pendere da esso, come dal filo di un ragno. La componente imitativa si esplicita nei movimenti che riproducono quelle dell'animale che ha provocato il morso. La metamorfosi e l'imitazione sono una forte determinante non solo nel *butō*, ma in tutto il fare performativo giapponese. Mentre de Martino rimanda l'uso della fune alla

---

[8] Il musicista Luigi Stifani commenta che "...non si fanno niente, perché c'è il santo che li protegge", in Luigi Chiriatti, *Morso d'amore. Viaggio nel tarantismo salentino*, Capone Editore, Lecce 2001, p. 50.

[9] Maurizio Nocera, *Il morso del ragno. Alle origini del tarantismo*, Capone Editore, Lecce 2005, pp. 36-37.

[10] Vedi anche l'uso della fune in Hijikata e nel *kabuki* in Katja Centonze, "Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento", *Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone* (Aistugia, Arcavacata di Rende, 18-20 settembre 2003), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2004, p. 66.

tradizione greca che circonda l'*aiôresis*, il rito dell'altalena,[11] Rouget sembra isolare il meccanismo imitativo del gesto distanziandosi dalla tesi dell'etnologo napoletano.[12]

Un altro momento topico è quando i tarantati danzano coinvolgendo il pubblico: qualche volta presi dalla rabbia lo attaccano, e con atteggiamento minaccioso strappano l'indumento agli astanti, perché riflette il colore della taranta avvelenatrice. Il diretto contatto con il pubblico tipico nel *butō* risalta per es. nelle performance di Kasai Akira 笠井叡, noto per le sue interazioni con gli spettatori, tra cui si lancia provocando ilarità, ma in certi casi anche un certo disagio.

Le danze delle tarantate si avvicinano al livello coreutico-estetico con evidenza a performance *butō* come a *Nigehashiru. Fūga* 逃走＝フーガ (2001) di Kobayashi Saga 小林嵯峨, la quale appare con una veste bianca in atteggiamenti e movenze erotiche intrecciate a convulsioni e gesti spasmodici che richiamano uno stato nevrotico e isterico del corpo. La ricerca coreutica della Kobayashi è visibilmente indirizzata verso una femminilità invasata.

Tradizioni trasversali

Le strette implicazioni e interazioni tra mito, rito e teatro che impregnano la cultura giapponese, il fitto intrecciarsi fra il mondo del folklore e le forme sistematizzate dell'arte scenica che si manifesta in una condizione di continuità e ricorrenza storica, di cui è riprova il fenomeno dell'*ankoku butō*, impongono una lettura specifica, e incontrano non pochi problemi traduttologici.

Gunji Masakatsu 郡司正勝 considera l'arte rivoluzionaria di Hijikata, nata per l'appunto in contraddizione al teatro istituzionale e alla danza occidentale, non solo la tipica immagine del corpo giapponese legato alla cultura arcaica, conservata ancora nella regione natia del danzatore, il Tōhoku,[13] ma una danza che riflette l'arcaico umano in generale.[14] Nelle sue analisi sul patrimonio scenico, in cui confluiscono il *minzoku geinō* (arti performative popolari) e gli *yamabushi kagura* 山伏神楽, lo storico traccia molteplici nessi tra Hijikata e la tradizione rituale giapponese. Individuando il carattere di classicità nella

[11] De Martino rimanda la pratica della sospensione nel tarantismo alla complessa argomentazione che implica il dondolamento, la catarsi, il rito agrario, l'amore precluso della Fedra euripidea, l'epidemia di impiccagione nel mito di Erigone, il mito di Aracne. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., pp. 209-218.

[12] Cfr. Lapassade, "Gnawa, tarantismo e neotarantismo", cit., p. 29.

[13] Gunji Masakatsu, "Hijikata Tatsumi to iu kotenbutō", in Gunji Masakatsu, *Gunji Masakatsu santei shū. Gen'yō no michi*, vol. 3, Hakusuisha, Tōkyō 1991, p. 257.

[14] *Ibidem*, p. 255.

sua danza, giunge persino a definirla "*kotenbutō*" (*butō* classico, o danza classica).[15]

Il suo corpo, che era in contrapposizione con ciò che si definisce *nikutai*, si era avvicinato alla forma classica detta morte, e aveva iniziato a suonare la musica afona della molto soave danza dello scheletro. Veramente, non potrebbe essere definita altro che un bellissimo *butō* classico.[16]

Le scene della performance *Hōsōtan* 疱瘡譚 (Racconto sul vaiolo, 1972), in cui Hijikata esegue la danza della Morte, raggiungendo alti momenti di erotismo, quanto *Susamedama* すさめ玉 (1972) e la sua interpretazione in *Musume Dōjōji* 娘道成寺 (La fanciulla del tempio Dōjō, 1957) di Takechi Tetsuji 武智鉄二, ricordano a Gunji il *kamigakari* 神がかり (invasamento) delle *rōmiko* 老巫女 (le anziane shamane) dell'isola di Oki, nel cui corpo si trasferisce il *kami* durante l'estasi,[17] la figura leggendaria della *yukionna* 雪女, la donna della nevi,[18] le pose e i gesti delle donne anziane del Tōhoku.[19] L'atmosfera creata richiama gli odori e i colori, quanto situazioni dallo *hanamatsuri* 花祭, festa *shintō* dei fiori officiata annualmente tra le montagne nel bacino del corso superiore del fiume Tenryū.[20] In una scena della sublime

[15] Il termine *butō* non si riferisce solo alla danza rivoltosa di Hijikata, ma indicava in origine una danza di movimenti cerimoniali che si eseguiva in Giappone alla fine delle celebrazioni di felicitazione a corte. La definizione rinasce nell'epoca Meiji quando, scelta in contrapposizione a *buyō*, la danza come intesa in Giappone, viene adoperata per tradurre la parola inglese *dance*, o il *Tanz* tedesco. Il "ballo" concepito in Europa viene definito in giapponese *butōkai*. Vedi *ad vocem* "*butō*" in Gunji Masakatsu, *Nihonbuyō jiten*, Tōkyōdō shuppan, Tōkyō 1977, p. 356. Il termine *buyō* entra soprattutto in uso dopo il trattato *Shingakugekiron* 新楽劇論 (1904) di Tsubouchi Shōyō 坪内逍遥 (1859-1935) e fino allora la danza era definita *mai* 舞, *odori* 踊, *shosagoto* 所作事, *furi* 振, *furigoto* 振事, *keigoto* 景事, o *butō*. Il *buyō* include il *mai*, movimenti che coinvolgono principalmente la parte superiore del corpo come nel *nō* 能, e l'*odori*, danza che si concentra sulla parte inferiore come nel *ranbu* 乱舞 di massa. Vedi *ad vocem* "*buyō*", *ibidem*, p. 358.

[16] Gunji, "Hijikata Tatsumi to iu kotenbutō", cit., p. 253.

[17] La voluttuosità del pettinino di corallo fra i capelli scomposti del danzatore richiama il colore delle perle di corallo usati dalla *rōmiko*, il cui ammaliante corpo è celato dal costume. Gunji, "Hijikata Tatsumi to iu kotenbutō", cit., p. 255. Il corallo è un elemento ricorrente anche nel tarantismo, e si affianca ad altri oggetti rituali usati secondo i comandi di "Taranta lor signora", che troviamo altrettanto tra i *regalia* nella mitologia giapponese: la spada, lo specchio, i gioielli.

[18] Gunji, "Hijikata Tatsumi to iu kotenbutō", cit., p. 257.

[19] *Ibidem*, p. 256.

[20] La categoria dello *hanamatsuri* comprende numerose feste annuali diverse tra loro e racchiude sia la celebrazione della nascita di Sākyamuni l'8 aprile, sia le feste popolari *shintō* che vengono tenute nel distretto di Kita Shitara nella prefettura di Aichi dalla fine di novembre fino a dopo capodanno. L'obiettivo di queste ultime danze popolari chiamate *yudate no shimotsuki*

opera coreutica *Hōsōtan*, in cui compare anche la magistrale Ashikawa Yōko 芦川洋子, Hijikata giace per terra con le gambe aperte verso il pubblico, e con estrema lentezza muove gli arti come a dislocarli dalla loro funzione umana, ricordando un corpo di insetto.

Secondo Gunji, l'arte del nativo di Akita ripristina elementi di espressioni che precedono la danza intesa come arte, il *geijutsu buyō* 芸術舞踊, lambendo attraverso una lettura propria l'aspetto di anti-danza, e, dunque, anti-arte, che dovrebbe emergere secondo Hijikata nel *butō*.

Più che alla danza artistica la danza di Hijikata si addice ai *butō* precedenti. (Essa) è il *butō* della morte in quanto, non essendo un'arte che considera il corpo come materia, è proprio la danza che divora il corpo stesso.[21]

Per Gunji, dunque, nel *butō* si concretizza la povertà, il legame con la Terra e con la morte in un incontro tra modernità e tradizione. Il suo vettore d'indagine protende verso la visione di una danza che consuma il corpo. Osservando come il fenomeno d'avanguardia abbia cambiato l'immagine della danza, sottolinea che esso rammenta il ritorno della *danza macabra* che attraversò l'Occidente nel Medioevo.[22] La tradizione dei culti funebri in

kagura 湯立の霜月神楽 (*kagura* dello *yudate* del mese delle brine) è il raccolto abbondante dei 5 cereali (*gokoku hōjō*五穀 豊穣) e di scacciare i demoni (*akuma taisan* 悪魔退散) attraverso il rito dello *yudate* 湯立 (rito di purificazione, resistenza all'acqua bollente). Si ritiene che sia stato tramandato nell'epoca Muromachi dagli *yamabushi* e nelle sue danze mascherate teusarizza forme antiche del teatro *nō*. L'evento principale si basa sull'ebollizione di acqua che viene offerta alle divinità, mentre i membri della comunità eseguono vari *kagura*. Gli strumenti musicali a cui si ricorre sono il flauto (*fue*) e il tamburo (*taiko*). Vedi *ad vocem* "*hanamatsuri*" in Gunji, *Nihonbuyō jiten*, cit., p. 324, e in *Nihon minzoku jiten*, Kōbundō, Tōkyō 1994, p. 579. Sulle danze dello *hanamatsuri* vedi Massimo Raveri, *Itinerari nel sacro. L'esperienza religiosa giapponese*, Cafoscarina, Venezia 1984, pp. 103-104.

[21] Gunji, "Hijikata Tatsumi to iu kotenbutō", cit., p. 256.

[22] Gunji Masakatsu, "Hakai no naka no kongi. Butō e no michi", in Gunji, *Gunji Masakatsu santei shū*, cit., p. 239. Il riferimento è diretto alle epidemie coreutiche, fenomeni sorti in reazione al flagello della peste e delle guerre, che videro folle di persone di tutte le estrazioni sociali errare per le varie località in una esagitata danza contagiosa. Nel suo studio dedicato all'Alto Medioevo europeo, Curt Sachs tratta l'espansione tra il IX e XVII sec. di danze estatiche che coinvolgevano gruppi di persone nel perpetrare frenetiche danze nei cimiteri, nelle chiese o all'esterno. Egli specifica come la *danza macabra* (lett., danze nel cimitero), termine di derivazione araba, sia un visibile nesso tra la cultura musulmana e la danza funebre. Sachs puntualizza il carattere di continuità storica che questi fenomeni di turbamento delle masse intrattengono con la fase originaria dell'espressione coreica: "Ciò che in queste danze si manifesta non è un residuo di 'paganesimo', ma l'intima vita dell'estasi; dall'età della pietra il flusso continuo di razze e di civiltà avevano potuto travisarla e comprimerla, ma mai soffocarla e al momento opportuno eccola rispuntare, liberandosi da ogni ostacolo." Curt Sachs, *Storia della danza*, trad Tullio De Mauro, Il Saggiatore, Milano 1994, p. 286. Lo studioso affianca alle furiose manifestazioni

Giappone preserva a sua volta elementi remoti della coreutica che pulsano nei *bon odori* 盆踊, le danze eseguite durante il culto degli antenati, l'*obon* お盆, finalizzato alla pacificazione delle anime, che vengono accolte, coinvolte nel divertimento e poi accompagnate fuori dalla comunità.[23]

Sia nel *butō*, sia nei *kagura* 神楽[24] durante cui il danzatore accoglie l'anima del defunto o la divinità, il corpo viene concepito come ricettacolo, involucro, come un vuoto contenitore. Gunji individua la precipua differenza teorica ed estetica tra il corpo in Occidente e in Giappone in questa radicata concezione, e partendo dall'etimo di *karada* からだ, che sembra risalire a *kara* (空, 虚, 殻 vuoto) di *nakigara* 亡骸 (spoglie, cadavere) e a *da* (立, stare in piedi) di *ippontachi* 一本立ち (stare in piedi da soli), osserva che sia inteso come una manifestazione di una cosa vivente. La tradizione letteraria giapponese fornisce molti esempi in cui il termine è in stretta relazione al corpo morto, alle spoglie vuote come nell'ottavo *maki* del *Gikeiki* 義経記 (Cronaca di Yoshitsune) del periodo Muromachi. Fin dall'antichità il corpo coincide con la definizione di *utsusemi* うつせみ, 空蝉 l'esuvia della cicala, come compare nel *Kokinshū* 古今集 (905), nel *Genji monogatari* 源氏物語 (Storia di Genji, 1001) o nel *Utsuho monogatari* 宇津保物語 (Racconto di un albero cavo, 952), indicando il contenitore vuoto senza spirito, il corpo umano di questo mondo su cui non si può fare affidamento, che sopratutto con l'influsso del buddhismo, che rifiuta il *nikutai* e le passioni che esso sprigiona, diventa *kari no yado* 仮の宿, una dimora provvisoria, effimera un recipiente della vita di rugiada senza colore e trasparente.[25]

In una prospettiva propria Hijikata conserva l'involucro scevro di contenuto per far ballare nel suo corpo la sorella maggiore, ceduta dalla famiglia per problemi di sopravvivenza come prostituta e mai più incontrata. Egli dice di

---

dell'Europa settentrionale il parallelo formarsi del tarantismo pugliese. *Ibidem*, pp. 287-289. De Martino rintracciando le varie affinità tra il tarantismo e le manifestazioni dell'Europa settentrionale, sul cui troncone egli fa innestare il fenomeno pugliese, pone in evidenza una differenza precipua, dimostrando l'autonomia simbolica del tarantismo: l'assenza del simbolismo musicale. De Martino, *La Terra del rimorso*, cit., pp. 240, 235-241. Sulle epidemie coreutiche e la danza in Giappone cfr. anche Takahashi Koreya, "Butōkai no kisetsu", *Gendaishi techō*, 5, 1985, pp. 104-106.

[23] In alcuni luoghi i *bon'odori* vengono eseguiti dal 13 al 16 agosto. Cfr. anche Ichikawa Miyabi, "Butō to genkei", in Gunji, *Gunji Masakatsu santei shū*, cit., p. 382.

[24] Letteralmente "divertimento per gli dèi", o, come contrazione fonetica di *kamikura*/*kamukura* 神座, sede degli dèi. Cfr. *ad vocem* "*kagura*" in Gunji, *Nihonbuyō jiten*, cit, pp. 89-90. Il termine copre una vasta gamma di danze religiose che si distinguono per le località in cui vengono eseguite. Sul dibattito intorno alla sua origine etimologica vedi anche Honda Yasuji, *Nihon no dentōgeinō. Kagura*, Kinseisha, vol. 1, Tōkyō 1993, pp. 16-23.

[25] Gunji Masakatsu, "Nikutai to shōchō ni tsuite", in Gunji, *Gunji Masakatsu santei shū*, cit., pp. 230-234.

voler far morire un'altra volta i gesti dei morti nel suo corpo, in maniera tale da indurre i morti a morire completamente.[26] Nei suoi ultimi anni il corifeo si avvale sovente dell'espressione *suijakutai* 衰弱体 (*suijaku*, deperimento, indebolimento e *tai*, corpo), mentre *suijaku* appare già nel suo testo *Yameru maihime* やめる舞姫 (La danzatrice afflitta, 1977). Anche se risulta difficile intuirne l'esatta accezione, secondo Kuniyoshi Kazuko, il *suijakutai* non è da intendersi come un corpo che ha perso la forza, il vigore, non è un malato o una persona debole, ma è da intendersi come un corpo, che trasporta un altro da sé, e che prende coscienza di questa presenza.[27] Il *suijakutai*, oltre che corpo affetto, forse è il corpo alterato?

Il morso velenoso patito la prima volta, nella maggior parte dei casi tra maggio e agosto, può manifestarsi nuovamente con gli stessi sintomi dopo un anno, inducendo la tarantata alla crisi. La periodica recrudescenza del tarantismo è difficilmente attestabile dal punto di vista scientifico-medico e aveva posto diversi problemi di indagine anche al gruppo di de Martino.[28] La credenza vuole che ciò avvenga perché la taranta non è ancora "crepata", o perché morendo ha trasmesso la sua funesta eredità ai suoi discendenti che possono continuare negli anni a venire, anche per sette generazioni, a vessare la persona che necessariamente deve ricorrere al ciclo coreutico.[29] Il ri-morso trattato da de Martino indica inoltre una forma di ereditarietà distribuita fra le famiglie dei tarantati.[30]

La testimonianza raccolta da Chiriatti di Rosina, pizzicata a 26 anni dalla taranta mentre infilava tabacco, esprime bene questo mito:

> La mia taranta era di quelle che ti fanno piangere e gridare; perché, sai, le tarante assumono i caratteri di donne morte che in esse si reincarnano e trasmettono i loro caratteri alle donne che pizzicano. Per questo ci sono le tarante che ballano, che cantano, che gridano, che piangono.[31]

---

[26] Hijikata Tatsumi, "Kaze daruma", *Gendaishi techō*, 5, 1985, p. 75.

[27] Morishita Takashi *et al.* (a cura di), *Hijikata Tatsumi no butō. Nikutai no shururearisumu. Shintai no ontorojī. Tatsumi Hijikata's Butoh: Surrealism of the Flesh. Ontology of the "Body"*, catalogo dell'omonima mostra all'Okamoto Tarō bijutsukan (11.10.2003 – 12.1.2004, Kawasaki), 2003, p. 64. Per il termine *suijaku* vedi Hijikata Tatsumi, *Yameru maihime*, Hakusai U Books, Tōkyō 1992, p. 19 e 68.

[28] Cfr. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 88, e Caputi, *De Tarantulae anatome et morsu*, cit., p. 164.

[29] *Ibidem*, p. 90.

[30] *Ibidem*, p. 95. Vedi il ri-morso del cattivo passato in *ibidem*, p. 178.

[31] Chiriatti, *Morso d'amore*, cit., p. 55.

Degno d'interesse è il caso di Anna di Martano, rimasta sorda a 6 anni, pizzicata a 22 mentre spiumava il fieno, che recatasi dinanzi al protettore San Paolo, la cui festa in cui concede la grazia viene celebrata a Galatina il 28/29 giugno, ha ballato al posto di un tarantato anziano, perché la taranta di questo signore era sorella della taranta che aveva morso Anna.[32] Oppure Carmela, che morsa da uno scorpione nero, abbaiava come un cane, forse perché lo scorpione aveva pizzicato un cane, che a sua volta aveva "sfiatato" Carmela, oppure perché il cane era morto dopo il morso e Carmela doveva ballare al suo posto.[33]

Il battito dei piedi e l'erotismo

Fumu 踏む (battere i piedi), il secondo termine nel composto *bu-tō*, determina il carattere provocatorio di questa danza anticonvenzionale indirizzata a un ribaltamento scenico all'insegna della destrutturazione capillare del concetto stesso di comunicazione teatrale, ma allo stesso tempo ne determina il carattere premoderno che affiora nella ricerca del movimento originario.

Il calpestio reiterato nel tarantismo aiuta la persona ad accelerare e intensificare la liberazione dal disagio e viene vissuto come incontrollabile esigenza.[34] De Martino osserva che il tarantato percuote violentemente il suolo pestando i piedi a ritmo di musica per schiacciare e calpestare la taranta.[35]

Il battito dei piedi è una costante cinetica che costella frequentemente i repertori rituali, come le danze funebri, estatiche, di fertilità e di guarigione. Sachs lo annovera fra i motivi essenziali della danza:

> Il calpestio è universalmente diffuso; dai primordi dell'umanità, dagli scimpanzè, giunge fino alle danze dei contadini di civiltà superiore e ai girotondi dei nostri bimbi. Esso non è solamente un movimento ritmico; calcare con violenza la gamba a terra è un'espressione motoria di particolare intensità, e sollevarla leggermente dal suolo, una sospensione contraria alla forza di gravità.[36]

La danza calpestante può essere considerata un'esperienza archetipica del Giappone, dove è strettamente legata alla pratica di preghiera per l'abbondanza, per un buon raccolto: si danza sui campi per evocare le divinità, dall'inizio alla fine della coltivazione seguendo il suo ciclico processo. La funzione

[32] *Ibidem*, pp. 60-61.
[33] De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 92.
[34] Vedi la testimonianza di Tore Greco in Nocera, *Il morso del ragno*, cit., p. 48.
[35] De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 62-63.
[36] Sachs, *Storia della danza*, cit., p. 43. Il calpestio è anche un atto simbolico del possesso. *Ibidem*, p. 107.

apotropaica e propiziatrice della danza si cristallizza per esempio nella tradizione dei *ta ue odori* 田植踊, danze popolari legate alla lavorazione delle risaie,[37] che rientrano nel grande genere del *dengaku* 田楽,[38] il divertimento dei campi da cui il teatro *nō* ha ereditato molteplici elementi. La tradizione popolare e l'arte teatrale risalgono alla stessa matrice mitologica: la danza calpestante e lasciva di Ame no Uzume 天鈿女, la quale esegue il primo *kagura*. Il mito custodisce gli elementi primitivi della funzione teatrale giapponese, e tra le sue componenti principali appare il *kamigakari*, il *jujutsu* 呪術 (l'arte dell'incantamento o pratica magica simpatetica), l'aspetto comico/grottesco.

Un'ulteriore configurazione simbolica del pestare individuata da Sachs è l'atto sessuale, la rievocazione delle forze generatrici della terra e dell'uomo.[39] Il momento erotico, o meglio o-sceno, dell'archispettacolo di Uzume si schiude nell'episodio del *Kojiki* 古事記 (Un racconto di antichi eventi, 712) durante il battito concitato, mentre esibisce oltre ai suoi seni la parte pelvica. Questo passaggio è di fondamentale importanza per il costituirsi dello spettacolo: mostrare ciò che normalmente è coperto. Ortolani suggerisce come l'organo sessuale in questo caso venga sgravato dalla sua funzione riproduttiva per trasformarsi in divertimento.[40] L'inibizione diventa esibizione. Il gesto di Uzume induce al riso gli dèi astanti. La dea del sole e progenitrice della dinastia imperiale Amaterasu 天照, incuriosita dal fragore, si affaccia dalla caverna celeste in cui si era rifugiata, lasciando la pianura nell'oscurità e calamità, e l'ordine viene ristabilito.

L'atto del *fumu* si riallaccia fortemente alla pacificazione delle anime (*tamashizume* 鎮魂), che risale ai riti funebri dei *chinkonsai* 鎮魂際 officiati dalle *sarume no kimi* 猨女君, la cui antenata, come riferito nel *Nihonshoki* 日本書紀 (Annali del Giappone, 720) è Ame no Uzume.

Il wazaogi *e la taranta: l'essere danzanti*

Tanto nella tradizione quanto nell'avanguardia giapponese viene posto l'accento sul corpo come strumento precipuo di esibizione e spettacolo. Il corpo del danzatore che si abbandona a movenze strane che suscitano interesse serba

[37] Nel Tōhoku questi vengono eseguiti prima e dopo il 14-16 gennaio in particolare nelle prefetture di Fukushima, Miyagi e Iwate. Vedi *ad vocem* "*ta ue odori*" in Gunji, *Nihonbuyō jiten*, cit., pp. 236 - 237.

[38] Denominazione generica con cui si definiscono le arti performative che sono in relazione alla piantagione delle risaie. Il *dengaku* in origine eseguito sui campi di riso raggiunge il massimo splendore durante il tardo periodo Heian e il periodo Kamakura, quando esercita un forte influsso sulla fase iniziale nella formazione del teatro *nō*, il *sarugaku* 猿楽.

[39] Sachs, *Storia della danza*, cit., p. 139.

[40] Benito Ortolani, *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, E. J. Brill, Leiden 1990, p. 5.

un potere alternativo all'angoscia minacciosa e risulta nelle manifestazioni rituali dei *kagura* l'elemento centrale, e può essere considerato il sommo sacrificio per la divinità. Come osserva Thomas Immoos, il *kagura*, strettamente connesso allo shamanesimo, è preghiera danzata e sacrificio danzato.[41]

Appare evidente la centralità che la tecnica corporea occupa, la rilevanza dello stile di esecuzione e dunque della componente di imitazione a cui consegue l'*oggettivizzazione* del corpo e la sua riduzione a strumento tecnologico. Nella versione del *Nihonshoki* la danza calpestante di Uzume viene definita *wazaogi* 俳優, danza mimica abilmente eseguita.[42] Il *wazaogi* indica sia la performance sia l'esecutore e copre un ampio spettro di concetti e forme di intrattenimento sviluppatesi nel corso della storia, che sono riconducibili a un punto focale: dal *wazaogi* affiora l'abilità, la competenza esecutiva, l'esperienza che rinvia alla pratica, a un determinato impiego e uso del corpo in *ogni* tipo di espressione artistica. In particolare tale condizione culturale e, soprattutto tecnica, implica una condizione peculiare del danzatore che necessariamente esperisce il distanziamento dal suo corpo e dalla soggettività, una *Verfremdung* che nasce dalla tecnica mimetica basata sulla natura, a cui ci si deve sottomettere per poterla dominare fisicamente.[43] Per molteplici aspetti il *kamigakari* e il *wazaogi* vengono a coincidere, fondendo le danze estatiche con la tecnica performativa, e conferendo al corpo e alla sua estetica l'importanza precipua.

Si potrebbe interpretare il *wazaogi* anche come *corpo che produce suono*: la divinità batte i piedi su un recipiente vuoto e rovesciato producendo un

---

[41] Thomas Immoos, "Das Tanzritual der Yamabushi", *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, Tōkyō 1968, p. 6. Vorrei suggerire come nei *matsuri*, oltre al *sake* e il riso (cotto o crudo a seconda del tipo di demone a cui viene offerto), l'offerta più importante sia la danza, il corpo vuoto dell'officiante che accoglie lo spirito, e non implica quasi mai un sacrificio animale o umano. A differenza della danza folle in Giappone, il furore nel menadismo dell'antica Grecia giungeva allo sbranamento con le nude mani di essere viventi nella manifestazione definita *sparagmós* e al successivo banchetto di carni crude, l'*omophagía*, non più in uso nell'Atene contemporanea di Euripide (485/84- 406 a.C.), ma probabilmente praticate in altre località del mondo greco. Cfr. Euripide, *Le baccanti*, a cura di Giulio Guidorizzi, Marsilio, Venezia 1992, pp. 15-16. La leggenda giapponese tramanda dei sacrifici degli *hitobashira* 人柱, uomini che venivano sepolti vivi nei luoghi di costruzione di castelli, ponti, come la contadina che si auto-immola al castello di Maruoka, per garantire a suo figlio il grado samuraico. Ma non è certo se le leggende corrispondevano a realtà. Il fenomeno dell'*ikenie* 生贄, l'offerta di animali "viventi" alle divinità, viene registrato in alcune fonti letterarie, ma non sempre si trattava di animali in vita. Cfr. *Nihon minzoku jiten*, cit, p. 600, e *Shintō jiten*, Kōbundō, Tōkyō 1999, p. 203.

[42] *Waza* わざ significa "movimenti che richiamano poteri magici" e *ogi* おぎ "evocare", "evocare gli dei".

[43] Sull'ipotesi del carattere diacronico e polimorfico del *wazaogi* vedi Centonze, "Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento", cit., pp. 73-75.

rimbombo che ritorna alla danzatrice stessa inducendola all'estasi. Lo *shite* シテ riecheggia il gesto, che viene integrato nel teatro *nō*, e batte con colpi secchi sul palcoscenico, adibito a cassa di risonanza.

Una figura calpestante strettamente connessa al culto della taranta si può scovare nell'ipogeo della Grotta dei Cervi di Porto Badisco, che custodisce delle decorazioni parietali risalenti al Neolitico Medio, indicanti un percorso iniziatico. Nel suo complesso compare lo "stregone danzante", vale a dire l'antropomorfo del gruppo 46 che rappresenta una figura danzante a gambe divaricate e piegate al ginocchio. Nello studio su questa immagine spiraliforme Cosimo Gianuzzi pone l'accento sulla danza, ritenuta mediazione cosmica per eccellenza con i suoi temi primordiali, in cui la grotta è strettamente connessa alla fertilità.[44]

Nel saggio sulla riscoperta del corpo giapponese nel *butō* cavernoso e grottesco, Gunji osserva che le ginocchia piegate e l'abbassamento del baricentro con il bacino tirato in dentro sono la posizione base di un danzatore giapponese. Egli interpreta tale impostazione del corpo come modo per contenere, conservare lo spirito di cui è ricettacolo. Inoltre la postura descritta è una posizione d'attesa prima dell'atto di calpestare il piede per terra. Da qui l'importanza fondamentale nella danza giapponese di battere con il piede.[45]

Alla luce degli ultimi esempi vorrei addurre l'ipotesi che sia nel *butō* che nel tarantismo prevalga la condizione dell'*essere danzati*, anziché del danzare, anche se nel tarantismo la persona pizzicata entra in una fase agonistica con il ragno, dovendo costringerlo a danzare sino a stancarlo come un eroe che piega la bestia danzandola.[46] La coercizione e la necessità della danza nel tarantismo può essere elucidata dal racconto di Luigia di Cannole, inseguita da una *sacara* mentre filava il tabacco:

> Tuccava cu balli notte e giurnu... Nc'erane li coluri de la taranta. Era iddha ca te facia cu balli, filu ca ballavi tie. Ca ièu ncinta de ottu misi me fice ballare[47]

Chi "tiene la tarantola", è costretto a sottomettersi alle sue leggi: la taranta non detta solo il tipo di musica, i gesti o le movenze della danza, ma impartisce

[44] Cosimo Giannuzzi, *Il dio che danza. Appunti per una ricerca antropologica sull'arte di Badisco*, ERRECI Edizioni, Maglie 1988, p. 24.

[45] Gunji, "Die Wiederentdeckung des japanischen Körpers", in Michael Haerdter e Sumie Kawai (a cura di), *Butoh. Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander Verlag, Berlin 1988, p. 97.

[46] De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 63.

[47] Nocera, *Il morso del ragno*, cit, p. 33. Con l'imposizione del culto di San Paolo sul tarantismo è il santo a dettare alla tarantolata, con cui è in comunicazione, quanto a lungo debba ballare. *Ibidem*, p. 21.

ordini, proibisce alcuni cibi, induce all'avversione verso alcune persone, impone alla tarantata diverse azioni.[48] Il carattere cogente della danza, viene vissuto come qualcosa che viene da dentro.

La macchina attoriale di Carmelo Bene, il quale non parla, ma è parlato, non è lontana dalla concezione del *wazaogi*.

Intorno alle differenze culturali

Una differenza fondamentale da prendere in considerazione tra le due pratiche coreutiche è la posizione occupata dalla componente musicale.

È interessante notare come nella letteratura sul tarantismo sia posto in evidenza il rapporto fra taranta e musica, trattando il tarantismo come musicoterapia, e non terapia coreutica.[49] L'indirizzo interpretativo del fenomeno e l'interesse che suscita è in prevalenza di tipo musicologico, legato a miti come quello di Orfeo e al valore assegnato alla catarsi musicale protrattasi dalla tradizione pitagorica che vide la Magna Grecia come patria elettiva. Tra le diverse teorie sull'efficacia dell'intervento musicale nella cura del tarantismo, e quindi la concezione della musica quale *rimedio*[50] compare nel 1741 la ricerca di Nicola Caputi, il quale giustifica l'efficienza del suono grazie alla sua natura corporea: le vibrazioni prodotte dagli strumenti colpiscono le fibre del corpo inducendolo ad oscillazioni e sollecitando i suoi fluidi.[51]

De Martino attribuisce all'esorcismo sì una valenza simbolica tripartita, ma al contempo mette in risalto che *in primo luogo* è la musica a dominare tutto l'arco simbolico del tarantismo in azione,[52] e sottolinea che l'importanza del simbolismo coreutico-musicale conferiva ai suonatori il carattere di esorcisti, medici, artisti.[53] Per provare a deviare il punto focale, vorrei addurre l'espressione di una suonatrice, la quale propone di mettersi a intonare la musica per verificare un caso di tarantismo, concludendo che: "...se balla,

[48] De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 89.

[49] Cfr. Caputi, *De Tarantulae anatome et morsu*, cit., pp. 55, 164, 201, 169-191, 209-210. L'importanza del corpo dell'esecutore viene recuperata nelle analisi posteriori a quelle demartiniane. La terapia del *butō*, invece, nasce da danzatori stabilitisi in Europa, come Ishii Mitsutaka 石井満隆, che nel 1971 si era trasferito a Londra e ha praticato successivamente presso diverse cliniche in Giappone.

[50] *Ibidem*, p. 203. De Martino riferisce come documento più antico relativo al tarantismo, in cui viene attestato il rapporto tra taranta e musica, il *Sertum papale de venenis* attribuito al continuatore della tradizione ellenistica Gugliemo di Marra di Padova probabilmente composto nel 1362. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 136.

[51] Caputi, *De Tarantulae anatome et morsu*, cit., p. 183.

[52] De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 132.

[53] *Ibidem*, cit., p. 148.

taranta è!"[54] L'indagine musicale con cui il rituale esordisce per verificare di che tipo di taranta si tratti e quale ritmica essa voglia sentire, è sì un elemento iniziale e preponderante, perché "scazzica" la danza, ma non detta la scansione degli eventi. È la taranta che comanda e si manifesta nel corpo dei tarantati, che viene investito nell'azione della crisi. Un ulteriore elemento di conferma a tale prospettiva è l'attenzione febbrile che i suonatori devono dedicare ai movimenti dei tarantati per adeguare il suono alla danza esatta. Notevole è anche la resistenza fisica e capacità esecutiva che il corpo del suonatore deve sostenere durante i cicli coreutici che si svolgono anche per diversi giorni, giungendo anche al sanguinamento della mano del tamburellista che percuote lo strumento freneticamente e con energia.

Uno dei punti fondamentali della rivoluzione del *butō* è l'autarchia artistica del corpo che danza. La musica non è indispensabile e può variare dalla tradizionale giapponese, alla classica occidentale, fino all'elettronica senza distinzione.

I tarantati, come testimoniato da Stifani, vanno a tempo di una musica per lo più veloce, di cui esistono ritmi definiti (il 12/4, il 4/4 e il 2/4), come quello della pizzica-pizzica, se eseguita per divertimento, e della pizzica tarantata o tarantolata se viene eseguita per un tarantato.[55] Il ritmo del *butō*, invece, non presenta necessariamente una scrutabile scansione numerica e può sconfinare in una infinita dilatazione del movimento raggiungendo un rallentamento estremo dei tempi scenici.

Un'ulteriore differenza a cui accennare, è il destino del tarantismo e la sua scomparsa. A partire dal '600 con l'illuminismo napoletano si avvia la sua riduzione a malattia, il *latrodectismo*, o a squilibrio psichico, soprattutto nel '700, dopo le *Lezioni* sulla tarantola di Puglia del medico e umanista Francesco Serao, pubblicate nel 1742 in italiano,[56] s'innesca definitivamente il conflitto fra mito della taranta e nuova scienza della natura, avviando la scissione del tarantismo popolare dai più alti livelli della vita culturale e confinandolo nell'isolamento di un relitto.[57]

La dialettica tra paganesimo e cattolicesimo crea il logorio dall'interno del fenomeno smantellando il suo simbolo. Verso la metà del '700 la Chiesa inizia a esercitare un controllo diretto sul culto deviando il simbolo della taranta sulla figura di San Paolo, deputato a protettore dei tarantati che concede la grazia,

[54] Chiriatti, *Morso d'amore*, cit., p. 63.

[55] Nocera, *Il morso del ragno*, cit, p. 21-22. Particolare attenzione richiede la categoria della tarantate "sorde", che non reagiscono allo stimolo musicale e rifiutano la presenza di suonatori. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 81. L'etnologo divide l'animale in diverse categorie a cui corrispondono le diverse reazioni dei tarantati. *Ibidem*, pp. 62, 162, 172.

[56] *Ibidem*, cit., p. 250.

[57] *Ibidem*, cit., p. 254.

attirando i riti dal domicilio alla chiesa del santo. La sua statua era stata successivamente spostata dalla Chiesa Madre di Galatina alla Cappella per evitare il disordine durante le cerimonie religiose.

Resistenza del corpo e della cultura

Hijikata, per il quale il *butō* è il corpo morto (*shitai*) che sta dritto in piedi a rischio della propria vita,[58] contrappone alle estensioni del corpo, che caratterizzano la *danse d'école* e la danza moderna, la sua estetica coreica segnata dal rannicchiamento, dal corpo deforme, accovacciato, curvato, vale a dire da una forma grottesca del tipico atteggiamento di un corpo che vive nel Tōhoku. In questa regione montagnosa prevalentemente abitata da risicoltori, con le sue estati corte e inverni lunghi, regna un rigido clima, e la popolazione era flagellata da morte per fame e condizioni di vita estreme. Secondo Gunji, in tali condizioni di vita prevale fortemente l'esigenza della danza come arte di liberazione.[59]

Il Salento con la sua complessa storia e stratificazione culturale rientra nello sviluppo economico e sociale limitato che ha segnato il Meridione. Nel suo tarantismo si manifesta una forte identità locale, che separa il fenomeno dalle altre forme di tarantismo che erano diffuse in Calabria, Lucania, ecc., identificando il ragno e la pietra con la Terra del Salento.[60] Il fenomeno è inscindibile dal luogo di lavoro dei contadini, i campi di grano, orzo, avena, quanto dal lavoro stesso, dalla fatica fisica sofferta dal corpo, impegnato in un'attività rurale senza l'ausilio delle odierne tecnologie. Lo sforzo di un duro lavoro nel campo di riso acquitrinoso detta nel *butō* di Hijikata il modo di camminare (*hokō*), e assurge a movenza base nella sua danza.

Entrambi i fenomeni circoscritti in territori ben definiti sono una manifestazione di resistenza culturale che si instaura attraverso il corpo. Hijikata elabora un'arte che si oppone all'occidentalizzazione conseguente alla occupazione statunitense, e si riallaccia al suo luogo d'origine, ritenuto area meno contaminata dalla cultura alloctona.

Se nel Salento troviamo il sibilo lungo nel vento refolo che sferza tra i due mari, nel Tōhoku incontriamo la donnola leggendaria del *kamaitachi* 鎌鼬, che incorpora quel vento che procura lacerazione senza la fuoriuscita di sangue in tarda primavera.

[58] Gunji, "Nikutai to shōchō ni tsuite", cit., p. 234.
[59] Gunji, "Die Wiederentdeckung des japanischen Körpers", cit., p. 96.
[60] Nocera, *Il morso del ragno*, cit., pp. 61, 112.

Ambedue i casi rinviano al minato discorso sull'identità,[61] ma si muovono attualmente sul piano globalizzante che fagocita e trasforma in un processo di contaminazione e *métissage* le tecniche artistiche. Ambedue le forme riflettono la conservazione di moduli pre-moderni, che si prestano alla ibridazione e si intrecciano alla compagine di una riforma tecnologica e all'eccesso mediale, a cui arte e rito oggi sono soggetti. Oggi vediamo il *butō* coniugato alle più svariate formule artistiche e tecniche come il latin dance, l'ikebana o il metodo Feldenkreis.[62]

Il rito delle tarantate ha subito una inconfutabile conversione allo spettacolo rivisitato nella contemporaneità e viene attualmente rivissuto attraverso il neotarantismo, che sposta l'asse da esperienza di "vergogna" a epicentro di sperimentazioni artistiche per lo più musicali. La manifestazione "La notte della Taranta" attira ormai nella Grecìa Salentina un pubblico da tutto il mondo. Il taranta-muffin, la technopizzica, il rito dionisiaco della tribù elettronica, o soluzioni come le sperimentazioni coreografiche di Annamaria de Filippi o quelle di Fabrizio Manco, il quale fa confluire l'esperienza salentina con il *butō*, testimoniano la duttilità del fenomeno, che coincide con la fluidità dell'identità culturale e del mezzo di comunicazione.

L'area della Terra del Sol Levante, ubicata nell'Estremo Oriente ai confini dell'Asia e di per sé macchina di sintesi culturale che accoglie diversi influssi dal continente rielaborando i dati in un originale processo di metabolizzazione, ritrova molti elementi allo stato "archetipico" nella regione di Hijikata. Tra le sue montagne risiedono gli *yamabushi*, asceti depositari di pratiche magiche e tecniche del corpo, che arrivano nei villaggi, nelle case e partecipano ai *matsuri*. Un tempo itineranti, furono importanti soprattutto nel Medioevo per la diffusione culturale in tutto l'arcipelago, veicolando una forma di sincretismo religioso che ha contribuito alla fusione tra *shintō* e buddhismo: lo *shugendō* 修験道, la pratica religiosa che unisce elementi del taoismo, buddismo esoterico, Shingon e Tendai fondati nel IX sec, e *shintō*.

La connotazione di estremi culturali e la rispettiva condizione periferica del Tōhoku e del Salento, dove il sole inizia a sorgere in Italia, ci conduce idealmente in entrambi i casi in una zona limite identificabile dall'appellativo che fu assegnato dai Romani al Salento: *finis terrae*.

---

[61] Cfr. l'immaginario del Salento in Marcello Tarì, "Finis Terrae. Antropologia, immagine, moltitudo", in Luigi Chiriatti e Maurizio Nocera, *Immagini del tarantismo. Galatina: il luogo del culto*, Capone Editore, Lecce 2002, pp. 3-31.

[62] Vedi Katja Centonze, "Nuove configurazioni della danza contemporanea giapponese", *Atti del XXIX Convegno di Studi sul Giappone* (Aistugia, Firenze 22-24 settembre 2005), Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2006, pp. 92-93.

FINIS TERRAE: BUTŌ AND SALENTO TARANTISM
COMPARING TWO DANCE CULTURES IN THE INTER-MEDIAL ERA

In this study I would like to build a cultural bridge between Akita and Salento, discussing two representative phenomena of their cultural identity. Although a comparison seems to be impossible, I would like to observe some characteristics of the Japanese avant-guard dance *ankoku butō* and the dance of Tarantism in Southern Italy. *Butō*'s debut was in 1959 with *Kinjiki* choreographed by Hijikata Tatsumi. The origins of Tarantism, developed between the IX and XIV century in Apulia and practiced until the 1970s in Salento, are not clear, but are thought to date back to the ancient Greek culture. Gunji Masakatsu treats Hijikata's dance in relation to the *minzokugeinō* and the *yamabushi kagura*, illustrating the connections between ritual and the avant-guard performance. The critic points at *ankoku butō* as a dance of Death, as rooted in Tōhoku tradition, and argues that *butō* reminds the Dance of Death propagated throughout Europe during the Medieval period. Notwithstanding the cultural and phenomenical distance between the two body expressions, their similarities show the way human beings reflect themselves into dance culture.

フィーニス・テッレー - 舞踏とサレントのタランティズム
インターメディア時代における二つの舞踊文化を比較

カティア・チェントンツェ

本研究は、秋田とサレント半島の間に文化的な橋を観念的に架け、その文化的なアイデンティティティーの代表現象を論じようとするものである。その比較は不可能なようではあるが、「舞踏」という日本前衛舞踊とイタリア南部の「タランティズム」における特性を観察してみる。「舞踏」は1959年、土方巽に振り付けられた「禁色」で始まり、一方、「タランティズム」はプーリア州で9世紀から14世紀まで発展し続けた。サレントで1970年代まで踊られたタランティズムの起源は明らかではないが、ギリシャ古典文化に遡ると言われている。

郡司正勝は民俗芸能と山伏神楽に関連させて土方の「舞踏」を論じ、祭式とアバンギャルドパフォーマンスの結びつきを説明している。さらに暗黒舞踏において東北伝統に根を下ろす死神の舞踏としての特性を指し、中世のヨーロッパを通りすぎた「死の舞踏」の再来を思わせると書いている。

文化的、現象的に距離があるこの二つの身体表現には、人間が踊文化に自らを映しだしている類似点がはっきりと見える。